

Género e hibridez cultural: memoria, visión e historia

Por Marta Lena Paz

La mirada transgresora y la crítica del
referente histórico-social en el teatro
argentino de dramaturgas.

La contextualización del discurso resulta predominante en el teatro argentino actual. En la década del 70 surgen expresiones teatrales con un fuerte componente histórico y político. Constituyen una manifestación cultural situada en un determinado contexto social cuyos emergentes se convierten en productores de diversas expresiones escénicas.

Asimismo, surge un grupo de dramaturgas cuyas propuestas dramáticas y escénicas revelan una marcada contextualización. Esto supone, también, la transgresión de modelos estéticos considerados tradicionalmente como inherentes a la condición femenina: no a las "malas" palabras y/o altisonantes; no a las situaciones escabrosas; no al erotismo; no a la praxis política; no a las alternativas de la historia.

Por eso, interesa destacar que Beatriz Mosquera, María Cristina Verrier, Diana Raznovich, Cristina Escofet, Alicia Muñoz - algunas en pleno proceso militar de la Argentina 1976-1983 - abordan temas comprometidos y riesgosos como la desmitificación de la familia y las clases sociales. Proponen agudos enfoques socio-históricos y políticos. Indagan en el pasado con intención crítica. Enjuician condiciones históricas protagonizadas por mujeres. Cuestionan los excesos del poder. Dichas formulaciones por lo general se consideran sólo patrimonio masculino. Al respecto, Sandra Messinger Cypes establece que la relación de la mujer con la historia y con otros asuntos análogos no implica una escritura distinta a la del hombre, "pero sí podemos partir de la idea de que, siendo mujeres, tienen una

perspectiva que es condicionada por sus experiencias y que estas experiencias las expresan por medio de la elección de elementos artísticos, ya sea las relaciones entre sus personajes, el vocabulario, el énfasis en ciertos detalles”.

Por nuestra parte, agregaríamos: la mirada femenina en sus realizaciones estéticas se torna transgresora en la medida en que puede escrutar sin compasión estructuras canónicas. Dicha mirada transgresora las habilita para teatralizar, a través de diversas propuestas ideológicas y escénicas, sus interpretaciones y críticas del contexto social y del referente histórico.

Para exponer lo antedicho hemos elegido: *La roña*, *Isabel de Guevara* y *La fogarata*, de María Cristina Verrier, Alicia Muñoz y Lucía Laragione, respectivamente.

1. *La roña*: emergente del contexto socio-político inmediato

Según Juan Villegas “historizar” significa establecer la contextualidad del discurso teatral. “El texto teatral es una producción de sentido dentro de una contextualidad limitada para un espectador potencial relativamente acotado. De este modo, las fechas de escritura o de estreno de los textos constituyen un dato esencial en la lectura de los textos

teatrales”.

En consecuencia, la obra adquiere su exacta significación al considerar su fecha de escritura: 1978, en pleno proceso militar. Casi con seguridad, afirmaríamos que es la primera obra en la cual se trata el tema de los desaparecidos.

En un primer nivel de análisis la historia narraría la decadencia moral y el deterioro económico de una familia patricia. El esquema argumental -un abuelo que ha dilapidado toda su fortuna y cuyos descendientes no han sabido revertir la situación- se ha repetido durante años en numerosas obras del repertorio dramático argentino. Pero en *La roña*, el contexto político-social inmediato de su producción le otorga connotaciones muy específicas.

En el universo de la representación se enfrentan concepciones ideológicas opuestas que motivan conductas muy diferentes. El padre se autodefine como “un tornillo de cuello duro” de una máquina impersonal y rutinaria para la que ha trabajado durante 45 años. Sin embargo, cree que sólo su clase debe ejercer el poder. Por eso, siempre confió en quienes venían a restaurar el orden y a poner cada cosa en su lugar, como en 1955.

Sin embargo, después de muchos años durante los cuales

se comportó como un buen ciudadano -nunca faltó a su empleo- y educó a sus hijos de acuerdo con sus esquemas, se pregunta confundido y desolado «qué hice mal, en qué nos equivocamos». No logra comprender por qué la realidad actual sólo le depara frustraciones: lo dejan cesante en su trabajo, todas las gestiones para localizar a su hijo Manuel han fracasado, la conducta inescrupulosa de Bibi, su otro hijo, lo indigna y no entiende las ideas de Juan, hermano de los anteriores que ejerce su profesión de médico en barrios pobres.

Pero de pronto, un hecho trágico del contexto, lamentablemente habitual entonces, lo golpea en toda su crudeza: su hijo Manuel es un desaparecido. Sólo entonces mide la magnitud de su culpa: "...esta vez..." reconoce "...hemos matado a nuestros propios hijos...". Su destino y el de su clase es "morir de a poco, de dolor, de a pedacitos, devorados por el monstruo a quien llamamos para que nos salvara".

El objetivo fundamental de *La roña* y otras piezas análogas de la misma autora es denunciar una realidad política muy acotada. Por sus rasgos formales podría inscribirse en el realismo tradicional: acción lineal, espacio y tiempo bien definidos, personajes fácilmente reconocibles, lenguaje

cotidiano. Pero en cierto modo se excede lo puramente documental por connotaciones simbólicas. El ruinoso petit hotel familiar en cuyo interior transcurre casi íntegra la acción es la imagen de un país destruido; los esfuerzos de Juan, el idealista, por repararlo resultan vanos. El personaje axial que estructura el universo representado, junto con Juan, es María. La elección del nombre -por parte de la autora- no es casual pues constituye el núcleo semántico del universo de ese mundo representado. Por sólo la casa y la comida trabaja como doméstica en dicha casa. Está embarazada de Manuel, el hijo desaparecido, y cuando casualmente se descubre su identidad se retira de la casa para tener el hijo entre los suyos, los marginados. Juan también se va. Los padres quedan solos y la casa comienza a derrumbarse.

Tal vez desde una perspectiva de hoy, la obra podría parecer muy encuadrada en las pautas ideológicas de los años 70. Sin embargo, se convierte en un testigo trascendente e insobornable de la memoria, pues después de las grandes catástrofes de la historia colectiva muchos se tornan amnésicos con respecto a determinadas realidades.



Isabel de Guevara

2. Ficcionalización del referente histórico en *Isabel de Guevara*, de Alicia Muñoz

La autora la escribió alrededor de 1993, con el título *Nadie ose compadecer a Juan de Osorio*. La fecha, el lugar y el personaje son rigurosamente históricos: 1556, Asunción del Paraguay e Isabel de Guevara, respectivamente, lo que remite a un referente histórico muy preciso.

El referente histórico no sólo engloba el mundo exterior considerado en un momento determinado sino que remite a hechos puntuales, rescata figuras significativas y permite establecer su interacción en los procesos históricos. Su consideración introduce en el universo ficcional de la

obra hechos extraescénicos reales y verificables. La pieza denota un referente histórico polisémico: la primera fundación de Buenos Aires, 1536, que se interpola en el presente de la narración ubicada en Asunción, veinte años después.

Ficcionalizar lo fáctico supone siempre un ejercicio de imaginación que excede los puros límites historiográficos y crea situaciones que manifiesta al personaje en su singularidad.

La dramaturga ha teatralizado un intertexto literario muy singular: la carta de Isabel de Guevara, una de las mujeres que integrara la expedición de Pedro de Mendoza.

Escénicamente se presenta Isabel a los 40 años, afiebrada, vistiendo un raído camión y con

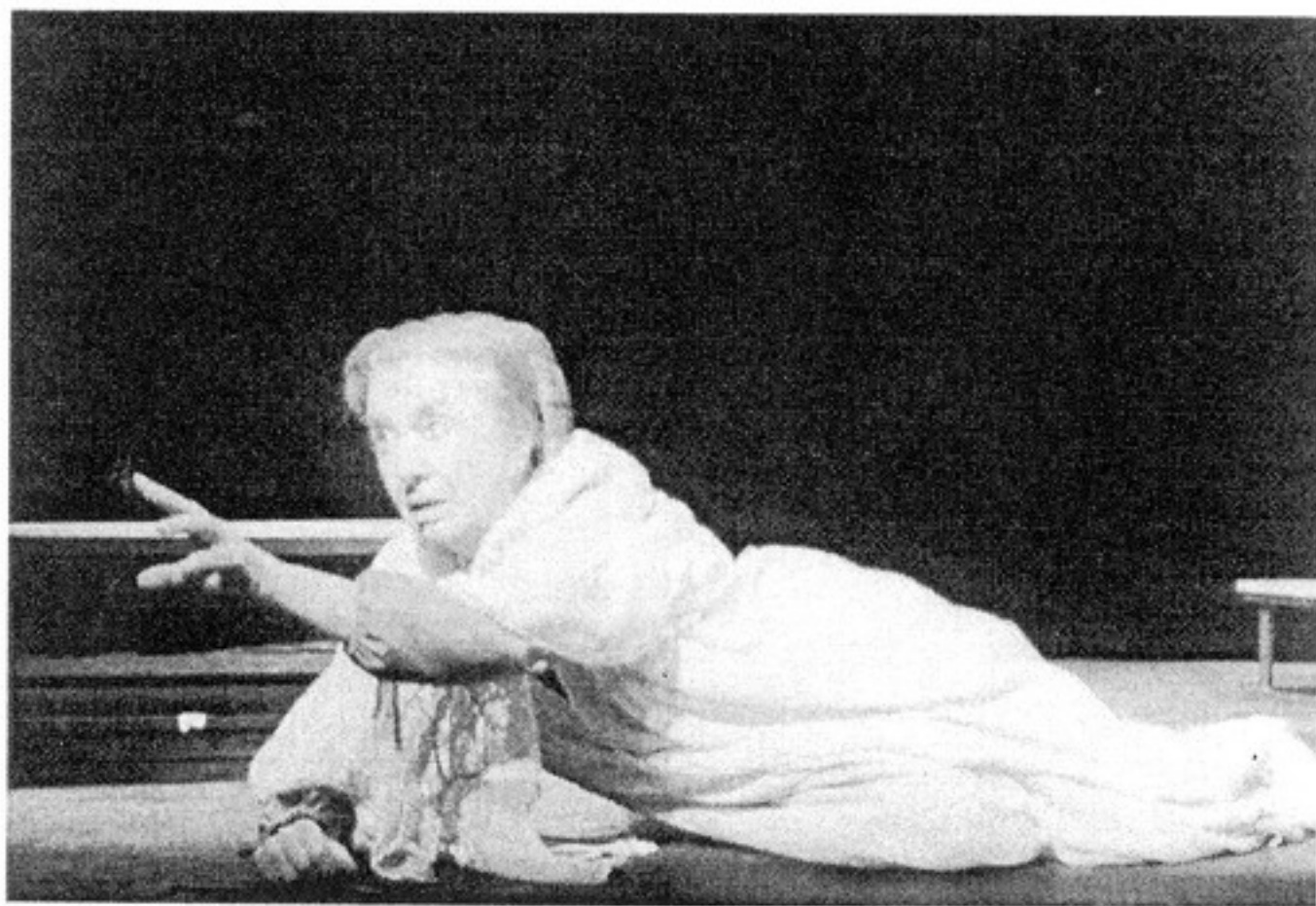
una mantilla sobre los hombros: “su aspecto, pese a estar desgastada y enferma, es altanero y trágico”.

Desde el punto de vista formal, la obra es un monólogo. El personaje deplora amargamente las condiciones lamentables en que ha vivido y vive, en esas tierras de “engaños y embelecos”. Ella es una de las tantas víctimas del hechizo que hizo creer a todos que “eran dioses navegando por el espacio rumbo a alguna estrella por descubrir”. Pero muy pronto la realidad hostil destruyó impiadosa todas las quimeras, a lo que se suma, en el tiempo presente de la acción, la inconducta de todos los hombres por igual - laicos y clérigos- más inclinados a disfrutar las delicias del “paraíso

de Mahoma” que al trabajo (Ruy Díaz de Guzmán denomina así a Asunción en su poema *La Argentina*).

Ya que su condición femenina, “esas faldas”, le impide hacer justicia directa por sus manos, su único modo de combatir y denunciar esos males es la palabra. Orgullosa de ser una mujer que sabe leer y escribir comienza a redactar una carta dirigida a Su Alteza, Doña Juana, en la que peticiona una encomienda a perpetuidad como reconocimiento de las penurias padecidas en las inhóspitas tierras del Río de la Plata; el núcleo esencial del monólogo lo constituye la evocación de los padecimientos pasados.

Así, a medida que escribe,



Isabel de Guevara



Isabel de Guevara

va recreando dramáticamente -en la doble acepción del término- las circunstancias casi novelescas de un entorno patético: el hambre que se instala en Buenos Aires a raíz del sitio de los querandíes, la antropofagia, el ahorcamiento de quienes la practicaron.

Isabel de Guevara recrimina a Pedro de Mendoza por haber embaucado a todos con sus sueños de riqueza y poder, pese a su salud quebrantada; sobre todo no le perdona la injusta muerte a puñaladas de Juan de Osorio, ordenada por el Adelantado. Esto fue el origen de todas las

desdichas; en ese mismo momento "Dios nos abandonó" porque ese acto desató el horror que lo espantó.

Aún resuena en sus oídos el bando que Mendoza mandó a echar después: "Que nadie ose compadecer a Juan Osorio o seguirá la misma suerte".

Pero ella no sólo lo ha compadecido, sino que en el delirio final que mezcla los hechos reales, pretéritos y actuales con alucinadas utopías nunca realizadas, el capitán Juan Osorio, cuyo espectro ha iluminado siempre su memoria, acude para salvarla.

La obra *Isabel de Guevara* participa de la concentración de los elementos estructurales del texto dramático y escénico, propia del monólogo. A través del discurso de Isabel Guevara se recrean tiempos y espacios pretéritos. No bien escribe el encabezamiento de la carta, el personaje trasmuta el contenido epistolar por la palabra directa; así, en su delirio, convoca a la destinataria, Su Alteza Real, a quien dramatiza los padecimientos sufridos. También recrimina su proceder a Don Pedro de Mendoza y dialoga con su padre en España, quien le niega

su autorización para emprender “aventuras varoniles”.

Como en todas las obras teatrales de un solo personaje es evidente que la voz, lo gestual, lo kinésico, los desplazamientos por el espacio, integran con la luz, música, sonidos, objetos un sistema semiológico de múltiples significaciones. Así, y ya en el delirio final, viste el hermoso vestido de una dama española de la época, que desde el comienzo de la obra aguarda en un maniquí, para revivir sus últimas imágenes.

3. *La fogarata*. El amor es más espeso que el odio

Lucía Laragione pertenece a la nueva generación de dramaturgas argentinas. Recibió el Premio María Teresa León 1994, instituido en España a la mejor producción femenina por la Asociación de Directores de Escena. Se estrenó en Buenos Aires en 1997 con gran éxito de público su obra *Cocinando con Elisa*.

El tratamiento escénico explora la conducta despótica, humillante, a la que una Madame de alta categoría -según ella- somete a su ayudante, una joven analfabeta y marginada. La acción transcurre íntegra en una cocina, pero su referente remite al proceso militar en Argentina. Es evidente que el discurso teatral

resulta un símbolo acerca del poder sin límites y del autoritarismo indiscriminado que se ejercían arbitrariamente. Se exterioriza así la relación opresor-oprimido y victimario-víctima.

Por el contrario, en *La fogarata*, escrita posteriormente en el taller de dramaturgia en la Escuela Nacional de Arte Dramático en Buenos Aires, se manifiesta cómo el amor puede llegar a apagar las llamas del odio y la intolerancia.

La obra es muy breve y su ubicación temporo-espacial, muy acotada; se inscribe en un crítico período histórico-político de la historia argentina reciente; 1943-1955, en que el país prácticamente se dividió en dos: peronismo/antiperonismo.

La acción transcurre el 29 de junio de 1952, en un barrio porteño donde un grupo de chicos y chicas alimentan una hoguera con madera de cajones y ramas, para celebrar la noche de San Pedro y San Pablo. Falta muy poco para el 26 de julio, fecha de la muerte de Evita, Eva Perón.

Abren la acción dos parlamentos que evocan el clima que se vivía entonces.

La imagen que expresa Inés alude, sin lugar a dudas, a la personalidad de Evita:

Está ardiendo en la hoguera.
El fuego la remonta

y la cabeza es volcán y lava.
Apenas roza a los que miran
la lengua reluciente de las llamas.
Es preciso que arda:
sólo el fuego
la salva de otros fuegos.

Por su parte, Delia mezcla
en sus rezos frases del discurso
con que Evita rechazó la vicepre-
sidencia que se le ofreció el 22
de agosto del 1951; "yo no
renuncio a mi puesto de lucha,



La Fogarata

esta mujer, el pueblo la llamaba cariñosamente Evita... Evita... ¡Y es todo lo que quiero ser!”.

Como muestra de su devoción y amor por Evita Delia cree que si logra caminar sobre las brasas sin quemarse, ella se salvará. Pero fracasa, se quema; desesperada Delia grita: “¡Por mi culpa se va a morir!”; quiere intentarlo nuevamente. Pero quien atraviesa las brasas con los pies desnudos es Pablo. El no cuenta con las simpatías del grupo; enamorado de Delia, ésta lo rechaza porque no coincide con él ideológicamente. El muchacho es hijo del dueño de la fábrica en donde trabaja la madre de Delia, el padre la humilla, y para peor se refiere a Evita de modo agra-viante.

En realidad la historia es la versión “criolla” de Romeo y Julieta; la oposición familiar entorpece el amor de Pablo y Delia. Más la autora imprime a la obra un sentido sacrificial, ritual y simbólico, que excede los datos puntuales e inmediatos del referente histórico. El símbolo ígneo posee significaciones plurales: infunde vida, purifica, pero también destruye; Evita se auto-consume en su propio fuego. La actitud de Pablo al abrasar sus pies supone algo más que una prueba de amor, pues ilustra el pensamiento de Mircea Eliade: “Atravesar el fuego es símbolo de trascender

la condición humana”. Por eso, todos levantan a Pablo con sus pies llagados y se lo van llevando, mientras Inés dice:

Ardidas las cenizas
sólo restan la voz tendida
y las espadas que relumbran.
El loco corazón se le ha
perdido
¿Quién en el silencio
canta?

A modo de conclusión

Hemos intentado, a partir de dos dramaturgas de la década del 70-80, María Cristina Verrier y Alicia Muñoz y otra de los 90, Lucía Laragione, manifestar la vigencia transgresora de la crítica mirada femenina al teatralizar problemáticas, conflictos, espacios y personajes que exceden los límites canónicos de una escritura femenina.

Marta Lena Paz. Profesora en Historia U.B.A., Lic. en Musicología y crítica UCA, Profesora consulta titular de la Cátedra de Historia del Teatro Universal, Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Directora del Programa de Investigación TEAIHI (Teatro Argentino, Latinoamericano e Hispánicos con sede en el Instituto de Artes del Espectáculo F. De Filosofía y Letras, UBA que organiza varias jornadas de Investigación, Proyecciones del Teatro Argentino en el fin del milenio e imágenes del nuevo milenio, Teatro, Cine y Narrativa.

Ha publicado trabajos críticos y ensayos.

BIBLIOGRAFIA

Textos de las dramaturgas

LARAGIONE, Lucía. *La fogarata*. En: *Fuego que enciende el fuego*. Buenos Aires, Los Autores, 1997.

LARAGIONE, Lucía. *Cocinando con Elisa*. Madrid, ADE, 1994.

MUÑOZ, Alicia. *Isabel de Guevara (Nadie ose compadecer a Juan de Osorio)*. Buenos Aires, La Gran Aldea, 1984.

VERRIER, María Cristina. *Teatro*. Buenos Aires, 1985.

Referencias bibliográficas

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1978.

CYPES, Sandra Messinger. *Dramaturgia femenina y transposición histórica*. En: *Alba de América*. Buenos Aires, Ayala Palacios, Ediciones Universitarias, 1989.

ESKER, Gisela, ed. *Estética feminista*. Barcelona, Icaria, 1986.

ELIADE, Mircea. *Mitos, sueños y misterios*. Buenos Aires, 1961.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica del poder*. Madrid, Las ediciones de la Piqueta, 1980.

GÁLVEZ, Lucía. *Mujeres de la conquista*. Buenos Aires, Planeta, 1992.

JÍTRIK, Noé. *Historia e imaginación literaria*. Buenos Aires, Biblos, 1995.

RAMOS ESCANDÓN, Carmen, compiladora. *Género e historia*. México, Instituto Mora, 1992.

SEOANE, Ana María. *Cocinando con Elisa o la dramaturgia femenina de los 90*. En: *Actas VI Symposium Internacional de Crítica Literaria y Escritura de mujeres de América Latina*. Salta (Argentina), Universidad Católica de Salta, 1998.

VILLEGAS, Juan. *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América*. Minneapolis, Minnesota, 1998.